

La poesía de Julio Martínez Mesanza: un ejemplo de épica en la actualidad

Trabajo de Fin de Grado



Facultad de Filosofía y Letras
Grado de Filología Hispánica
Curso 2020-2021

Autor: José Lacarra Martín
Tutor: Javier de Navascués

ÍNDICE

1. Resumen y palabras clave.....	5
2. Introducción.....	7
3. Capítulo 1: cuatro teóricos de la épica: Lukács, Goyet, Bowra y Quint.....	8
3.1. György Lukács.....	7
3.2. Florence Goyet.....	13
3.3. C.M. Bowra.....	17
3.4. David Quint.....	22
3.5 Conclusión del capítulo 1.....	25
4. Capítulo 2: Julio Martínez Mesanza.....	26
4.1. Acerca de la poesía de Julio Martínez Mesanza.....	26
4.2. Algunas características de la poesía de Julio Martínez Mesanza.....	27
4.3. Julio Martínez Mesanza y la crítica.....	32
4.4. Conclusión del capítulo 2.....	36
5. Capítulo 3: Julio Martínez Mesanza y la épica.....	36
5.1. Sobre la unidad de la obra de Julio Martínez Mesanza.....	38
5.2. Naturaleza épica de la obra de Julio Martínez Mesanza.....	42
5.3. Conclusión del trabajo.....	48
6. Bibliografía.....	49
7. Anexo.....	51

RESUMEN

Cuando en los años ochenta Julio Martínez Mesanza publicó *Europa*, la crítica definió sus versos como épicos. Tanto las posteriores reediciones del poemario como la aparición de su segundo libro, *Las trincheras*, fueron leídos por antólogos y reseñistas bajo esa misma perspectiva. Sin embargo, en los últimos veinte años se ha modificado la mirada sobre su obra. La escritura de *Entre el muro y el foso* y *Gloria*, que dejan prácticamente de lado la línea bélica que había seguido el poeta al comienzo de su carrera, han acentuado este cambio. El propósito de este trabajo es dar fundamento teórico a aquella crítica de las primeras publicaciones de Martínez Mesanza, que intuyó el vínculo que las estrofas endecasilábicas del poeta tenían con el género épico. Si interpretamos los cuatro poemarios de forma unitaria comprobamos que el poeta ha creado un universo homogéneo en que sus composiciones guardan una estrecha relación entre sí, creando una narrativa épica. Para ello, me apoyo en las nociones de cuatro teóricos de la épica que han trabajado a lo largo de los siglos XX y XXI: Lukács, Goyet, Bowra y Quint.

ABSTRACT

When in the eighties Julio Martínez Mesanza published *Europa*, literary critics defined his verses as epic. Both posterior re-editions of the poetry book and the appearance of his second collection, *Las trincheras*, were seen by anthologists and reviewers under that same perspective. However, in the last twenty years his work has been read under a different view. The writing of *Entre el muro y el foso* and *Gloria*, both of which greatly steer away from the belic line that has followed the poet from the beginning of his career, have accentuated this change. The purpose of this work is to give theoretical basis to those voices of his first publications that sensed the link between Martínez Mesanza's eleven-syllable verses and the epic genre. If we interpret the four

poetry books in a unitarian way, we understand that the poet has created an homogeneous universe in which his compositions maintain a close relationship between each other, creating an epic narrative. For this, I have based myself in the notions of four epic theorists that have worked on the topic during the 20th and 21st centuries: Lukács, Goyet, Bowra and Quint.

PALABRAS CLAVE

Épica, Julio Martínez Mesanza, poema, postmodernismo.

KEY WORDS

Epic, Julio Martínez Mesanza, poem, postmodernism.

INTRODUCCIÓN

En la presentación del segundo número de la revista *Épicas*, Florence Goyet escribe: “depuis quelques décennies, les études épiques ont retrouvé une très grande vitalité, qu’on pourrait dater du moment où la critique a, d’abord, pris acte du fait que l’épopée n’était pas nécessairement morte [Brunel, 2003; Madelénat, 1986; Derive, 2002; Labarthe, 2004; Neiva, 2009; Krauss-Mohnike, 2011; Krauss-Urban, 2013]” (Goyet y Vinclair 1). El siglo XXI, como bien muestran las referencias que señala Goyet, ha traído consigo una nueva mirada hacia el género épico que difiere de la tradición teórica de los siglos XIX y XX. De hecho, en los últimos años, los teóricos canónicos de la épica han sufrido un proceso de revisión crítica importante. Esta revisión, que ha puesto de relieve la mirada simplista y eurocentrista que tienen sobre el género autores como Hegel o Lukács (Goyet 2), ha arremetido también contra los postulados que niegan la posibilidad del género de la épica en la actualidad. Son estas recientes teorías, concretamente las de Florence Goyet y Saulo Neiva, las que me han animado a acercarme a la obra de Julio Martínez Mesanza a la luz del género épico. Teniendo en cuenta las polarizadas opiniones que ha suscitado los endecasílabos del poeta, mi intención puede juzgarse o bien poco original o bien pasada de moda. Sin embargo, no es ni la una ni la otra, pues si algo llama la atención de la crítica que ha recibido Martínez Mesanza es la ausencia de teoría épica, en contraste con la abundancia de reseñas y artículos que defienden o critican el calificativo de *épica* para su poesía.

CAPÍTULO 1: CUATRO TEÓRICOS DE LA ÉPICA: LUCKÁS, GOYET, BOWRA Y QUINT.

No parece complicado enumerar las características fundamentales del género de la épica. Intuitivamente reunimos los textos de la *Ilíada*, la *Eneida*, la *Chanson de Roland*, *Paradise Lost* (y, últimamente, expandimos geográficamente el alcance del género y nos acercamos a las culturas americanas y orientales) en una misma red a la que denominamos *épica*. Dicho de otro modo, reconocemos en el verso, en el lenguaje, en los personajes, en sus relaciones, en sus actos, etc. una peculiaridad que, si bien no es exactamente la misma en cada obra, les atribuimos un fondo común al que damos el nombre de *épica*. No obstante la caracterización de este género es compleja. Es compleja si basamos nuestro estudio en un corpus de obras ya consagradas, como las que acabo de mencionar, pero lo es todavía más si contemplamos la posibilidad de la composición de obras épicas en la actualidad.

Desde la *Poética* de Aristóteles hasta nuestros días, se ha escrito mucho acerca de la épica, de su naturaleza, límites y características fundamentales. Y, a lo largo del siglo pasado y a comienzos de este, el debate acerca de la naturaleza de la épica, lejos de haber perdido interés, ha ganado fuerza. A continuación, voy a exponer la teoría de cuatro autores que en los siglos XX y XXI han tratado de ofrecer luz a la definición de este género.

GYÖRGY LUKÁCS

Uno de los críticos que ha tenido más influencia en materia de épica es György Lukács. Su estudio *La teoría de la novela*, publicado por primera vez en 1916, propone, de modo nada sistemático, una teoría de la épica y la novela. Estos son los dos géneros literarios en los que se centra; si bien, eso no le impide hablar sobre otros como la tragedia,

la lírica y el cuento. Lukács, que, como él mismo afirma, “aplica resultados de la filosofía hegeliana a problemas estéticos” (285), asocia el nacimiento de los géneros literarios a un estado del espíritu determinado. Esto es, cada género surge en una época u otra a modo de reflejo del escalón del espíritu en el que se encuentre el hombre. De este modo, la épica corresponde a los tiempos antes de la filosofía; el drama, al periodo de los albores de la filosofía y la novela, a la edad moderna (es decir, al descubrimiento del yo). A cada una de las etapas del espíritu, volcadas en la literatura de cada época, corresponden una serie de características esenciales que constituyen la naturaleza del género. Dicha naturaleza, según el tipo de obras, es más flexible a los cambios del espíritu o menos. En este sentido, para Lukács, la épica tiene una naturaleza más rígida y, por lo tanto, no puede existir en la modernidad. En cambio, el drama es más flexible y tiene la capacidad de amoldar su forma a los ideales humanos de cada periodo.

¿Cuál es, según Lukács, el estadio del espíritu en el que se encuentra el hombre en la época en la que surge la épica? Uno primitivo, situado en un tiempo ideal en el que no existe conflicto alguno entre el ser y las cosas, entre el yo y lo otro. Así lo expresa el autor, con un estilo marcadamente poético, en las primeras líneas del libro:

¡Felices los tiempos para los cuales el cielo estrellado es el único mapa de los caminos transitables que hay que recorrer, y la luz de las estrellas, única claridad de los caminos! Todo es para ellos nuevo y, sin embargo, familiar; aventura y, sin embargo, posesión. El mundo es ancho y, sin embargo, como la casa propia, pues el fuego que arde en las almas es de la misma naturaleza que el de las estrellas; se separan claramente el mundo y el yo, la luz y el fuego, pero a pesar de ello no llegan a ser

extraños; pues el fuego es el alma de toda luz, y todo fuego se viste de luz.

(Lukács 297).

Esta edad, bautizada por el crítico como *epos*, es una etapa previa a los conceptos de la filosofía, es decir, a la apertura a la trascendencia. En el *epos* la realidad no es una cosa extraña para el alma. La completa realización del sujeto descansa, pues, en la acción en el mundo. No existe conflicto entre su ser y la vida. Su ser, de hecho, se consume en la vida. Dicho con otras palabras: en la época del *epos* no existe la trascendencia sino la pura inmanencia¹.

Lukács, *grosso modo*, divide la historia en dos: la era premoderna y la moderna, cuyo punto de inflexión es el descubrimiento del yo, que crea una brecha entre el ser y el mundo. La era premoderna, a su vez, se compone de dos mitades simétricas, el Mundo Clásico y la Edad Media, uno gobernado por los dioses griegos, otro por la Iglesia. Esta se caracteriza por la ausencia de conflicto entre el yo y el mundo. Lukács lo expresa diciendo que el espíritu vive en un mundo “aferrable y dominable con la mirada” (300). De esta época premoderna, destaca tres etapas del espíritu: el de la épica, el de la tragedia y el de la filosofía. Lukács ubica este alma premoderna en la antigua Grecia, cultura en la que surgen Homero, Sófocles, Platón. Estas etapas constituyen una gradación escalonada desde la pura inmanencia a la trascendencia pura. La épica representa un modo de ser que es el *ser-aquí*, cuyo objeto es la vida. El drama se abre hacia la trascendencia, su ser

¹ Hay que tener en cuenta que, para Lukács, la “topografía espiritual” de la época del *epos* es “esencialmente diversa de la nuestra” (300). Por tanto, no se debe confundir la inmanencia que presenta la épica con la inmanencia entendida en la actualidad. Cuando Lukács dice de la épica que es pura inmanencia, no significa, en realidad, que este género no posea una mirada hacia trascendente. A lo que se refiere, sencillamente, es que para la épica lo trascendental es sustancialmente equivalente a lo terrenal. La diferencia entre dioses, hombres, monstruos o espíritus del inframundo, es solo cualitativa, accidental. Esta es la razón por la que el género épico utiliza lo maravilloso y la fantasía.

continúa en la tierra, pero su objetivo está en lo trascendente, su ser es el *deber-ser*. El último grado es la filosofía, que ya no toma en cuenta la vida, solamente lo trascendente. Con la caída del mundo helénico, la Iglesia nace como la “nueva polis”. En la edad media encontramos una vuelta al estado primitivo del alma. Este es el primer contexto espiritual que el crítico dibuja para explicar el origen de los primeros grandes géneros literarios y la filosofía.

En esta descripción primitiva del espíritu griego se encuentra, de manera indirecta –pues el crítico no ofrece ni mucho menos un listado de características o particularidades del género–, la naturaleza de la épica. Un género que, como reflejo de los tiempos del epos, se caracteriza –en contraste con la tragedia y la filosofía–, por mostrar la existencia en la inmanencia. Por ello, a diferencia del héroe trágico, que posee un conflicto (que consiste en el *qué hacer* en una determinada situación), el héroe épico no se encuentra con ningún conflicto sino con la aventura. Esto se explica porque para la épica cada cosa “es en cada caso principio último de darse el mundo” (Lukács 313). Lukács distingue dos tipos de épica, la grande y la pequeña. Se diferencian en la extensión de la vida que abarcan. Mientras que la gran épica comprende la totalidad extensiva de la vida, la pequeña abarca solo un fragmento.

Esta existencia en la inmanencia, que Lukács llama empiricidad, constituye la naturaleza de la épica y la distingue de los demás géneros. Y es por esto que es imposible que pueda haber épica en la actualidad. La era moderna, caracterizada por el descubrimiento del *yo*, que rompe el estado de comunión entre el ser y las cosas. Esto es, el mundo exterior –la realidad empírica– ya no es que deje de ser la realidad última (cómo pasaba en la tragedia y en la metafísica griega) sino que deja de ser realidad en absoluto. El espíritu se vuelve sobre sí mismo, y con ello el estado de comunión que antes tenía con

el mundo se rompe, haciendo imposible la existencia del género épico y dando paso al nuevo género moderno: la novela. La novela, explica Lukács, es la “epopeya de una época para la cual no está ya sensiblemente dada la totalidad extensiva de la vida” (323). Dicho de otro modo, el héroe épico actúa sobre la realidad dada, mientras que el héroe novelesco “intenta descubrir y construir configuradoramente la oculta totalidad de la vida” (Lukács 327). Esto, dice el autor, no es

un juicio de valor, sino un apriori determinante del género: el todo de la vida no permite descubrir en él ningún punto medio trascendental, y no tolera que una de sus células se arrogue al dominio suyo. Sólo si el sujeto, muy lejos de toda vida y de la empiria necesariamente puesta en ella, impera en las puras cimas de la esencialidad, sólo si el sujeto no es más que el lugar de la síntesis trascendental, puede de nuevo contener en su estructura todas las condiciones de la totalidad, y transformar sus límites en fronteras del mundo. Pero un sujeto así no se puede dar en la épica: la épica es vida, inmanencia, empiria. (321).

En resumen, el género épico, para Lukács, es el género de la pura inmanencia. Un género en el que nada se configura, todo viene dado tal como es y el héroe solo debe afrontar lo que se pone frente a él, pues no existe nada más allá (y, por lo tanto, nada *más acá*, es decir, interioridad). En los tiempos modernos, indefectiblemente psicológicos, la empiricidad épica no tienen cabida, pues el estado del espíritu en el que nos encontramos es esencialmente distinto.

FLORENCE GOYET

La profesora de la Université Grenoble-Alpes, Florence Goyet, se sitúa en las antípodas del pensamiento de Lukács. En su libro *Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière* (2006), en el que analiza tres epopeyas –la *Ilíada*, la *Chanson de Roland* y *Hōgen monogatari*–, rechaza la teoría del epos. Afirma que el mundo antiguo era igual de conflictivo y complicado que en la actualidad: “Cette transparence, cette fixité, cette simplicité [que atribuímos a la épica] sont une effet de notre éloignement” (Goyet 8). La gran distancia temporal que hay entre la actualidad y las fechas en el que nacieron las obras épicas orales distorsionan nuestra mirada sobre ellas, pues desconocemos el contexto histórico en que surgieron. Esto es, es nuestra ignorancia –la de Lukács y todos a los que este ha influido– la que juzga como simples, las epopeyas, sus héroes y sus cometidos. Por el contrario una profundización histórica adecuada y un análisis correcto de los textos dejan ver que, lejos de ser un género que no afirma más que lo que muestra ni busca más allá de lo que tiene, “l'épopée guerrière est un gigantesque machine à penser” (Goyet 7). Así pues, en realidad, la investigadora no está proponiendo una nueva teoría del género. Sencillamente, propone una función que tiene un tipo concreto de épica, la bélica. Si bien, para ello, Goyet debe romper –y rompe– con la descripción que Lukács había dado de la forma de este género. Es decir, la épica –la épica primaria, pues la académica centra su análisis en un corpus de obras de la tradición oral– ni pertenece a un tipo de época concreta ni se caracteriza por la pura inmanencia.

¿Y cuál es, según Florence Goyet, la función de la épica guerrera? Ofrecer medios paralelos a los intelectuales para superar una crisis política. Cuando una cultura, en un contexto concreto, carece de los medios conceptuales para salir de una crisis política, la epopeya nace como una herramienta que presenta a la sociedad un método de

sobreponerse y progresar. Esto significa que, como si fuera un cajón de doble fondo, la epopeya guerrera posee un significado ulterior al texto superficial: “la guerre qu’elle décrit est un métaphore, qui mime une crise contemporaine du public” (Goyet 7). Por lo tanto, la estructura de la narración y la relación entre los personajes están al servicio de otra realidad más importante que el entretenimiento y la sabiduría popular que pueden ofrecer la guerra de Troya, la emboscada a la retaguardia carolingia o una guerra civil japonesa. De este modo, el fundamento de estas narraciones no descansa ya en el “pasado como tal pasado” (Ortega y Gasset 115), sino que depende enteramente del presente en que nace el texto. Hay un puente perfectamente definido entre lo que se cuenta y la realidad del rapsoda y su público. Por ello, el resultado último de los análisis de la investigadora son los siguientes:

La royauté équilibrée des débuts de la Cité grecque [...] s’établit suivant les principes que l’Iliade finit par établir comme le bon gouvernement. La Francia de l’Ouest se reconstruira au XII^e siècle autour d’un roi vers qui remontent toutes les fidélités, dans un pyramide que le XI^e était bien incapable de visualiser, et don le Roland a montré la grandeur et la nécessité. Les deux siècles et demi de paix que le Japon connaîtra à partir de 1615, sous les shôgun Tokugawa, reposeront sur les valeurs que le Hôgen-Heiji préfigure. (559).

Así pues, la épica no se define a partir de un pasado ideal esencialmente diferente al nuestro, cómo había hecho Lukács, sino a partir de un pasado real, diferente del nuestro tan solo accidentalmente. Lo cual significa que si tratamos de reconstruir lo accidentalmente distinto –su organización política, social, religiosa y cultural– será más sencillo dar razón del origen de las cosas de tal pasado. Esto es, la indagación histórica es fundamental. Junto con ella, el otro principio metodológico que propone Goyet es la

confianza en el texto que nos ha llegado. Lo propio de la tradición oral es que su creación se vaya enriqueciendo con los aportes que hace cada sociedad. Y hace hincapié en la sociedad. Pues con tradición oral la investigadora no da preponderancia al rapsoda sino al público que lo escucha. La sociedad no la encarnan unos pocos poetas sino el conjunto de los hombres que la componen. La particularidad de la tradición oral se compone con un público presente que reacciona en el momento. Por esta razón, Goyet no habla de textos orales sino *aurales*: “Un texte aural, c’est un texte qui a été façonné par le public, qui correspond à ce dont il a *besoin*” (15). Es por eso que considera un error buscar un texto primario, tratando de eliminar añadidos. “l’interpolation est le fonctionnement normal, nécessaire, du genre” (14). Esos *añadidos* corresponden a las necesidades del público. Además, dice “necesario” porque son estas interpolaciones las que hacen que la epopeya tenga una estructura polifónica, que posibilita el trabajo épico, que es un pilar fundamental sobre el que se sostiene su teoría.

El recurso narrativo con el que se ponen de manifiesto todas las posibles alternativas políticas para superar la crisis es el trabajo épico (*travail épique*). Este consiste en que el texto pone en escena “una profusión de personajes en situaciones críticas” con el objetivo de “mostrar las innumerables deliberaciones y consejos que llevan a cabo y las decisiones que toman, pero también las consecuencias de todas esas decisiones” (Goyet 9). Dicho de otro modo, cada héroe representa una alternativa política. Los enfrentamientos son, pues, enfrentamientos entre posibilidades políticas. En la *Ilíada*, explica Goyet, encontramos varias opciones, no todas igual de importantes. “Le couple Achille/Patrocle est moins important que ceux qui mettent en parallèle Achille et Agamemnon, Achille et Hector, et même Agamemnon et Zeus” (11). Para que el trabajo épico se dé correctamente, la epopeya debe ser de estructura polifónica, es decir, con la capacidad de presentar –aunque

eso suponga romper con la lógica y la coherencia– las situaciones necesarias para la propuesta de alternativas políticas. La estructura polifónica implica el incremento de longitud del texto, que le permite presentar correctamente todas las situaciones. La extensión provoca que sea necesario que el recital sea placentero, que todas las partes entretengan al público: “Para que la epopeya sea eficaz, debe ser entretenimiento” (Goyet 12).

En resumen, a través de su estudio de la epopeya bélica, Florence Goyet, además de proponer nuevas las características fundamentales del género –carácter político, origen aural, estructura polifónica y vocación popular– ofrece un nuevo enfoque, más profundo, de la épica, que no solo aporta una mirada más amplia sino que, además, abre las puertas a la producción épica en la actualidad, pues esta ya no depende del estadio del espíritu sino de una crisis social.

A pesar de que Goyet se posiciona activamente en contra de la teoría de Lukács y afirme que su tesis constituye un camino antonómico al del húngaro (Goyet 8), esto no es del todo cierto. Tras la argumentación de *La teoría de la novela* y *Penser sans concepts*, tan distinta, encontramos un aspecto en común: La épica es ajena a la psicología y al pensamiento. El género épico se presenta como una alternativa eficaz a la ausencia de una disciplina que se refiera directamente a las ideas. Lukács dice: “Homero –sólo sus poemas son épica en sentido estricto– [...] ha encontrado la respuesta antes de que la marcha del espíritu en la historia permitiera que sonara la pregunta” (298-299); y dice Goyet: “il me semble que l’épique [...] est alors supérieur à tout raisonnement conceptuel” (569).

C. M. BOWRA

En *La teoría de la novela*, Lukács no distingue en ningún momento entre la épica oral y la escrita. Si bien es cierto que solamente en una ocasión nombra a Virgilio, y a Dante no le dedica más que un párrafo. Homero, sin embargo, tiene una importante presencia en el libro. Para Lukács, Homero es, así como para Aristóteles², el verdadero autor de épica: el gran paradigma, el primer y único –por calificarlo de alguna manera– *autor* que ha logrado realizar de forma acabada y plena aquello que la épica es. Así pues, aunque Lukács no haga alusión al dualismo creación oral-creación escrita de este género, podemos pensar que, aunque su teoría se refiere a la épica en sentido amplio, lo que él tiene en mente es la tradición oral. Lo mismo ocurre con la teoría de Goyet: aunque su método de análisis puede ser aplicado –y, por lo tanto, válido– tanto para la épica de corte *aural* como literaria (como atestiguan artículos que aplican el concepto de trabajo épico a obras escritas³), su hipótesis se basa en epopeyas tradicionales. La académica no se refiere en ningún momento a la épica guerrera escrita, ni, por lo tanto, trata de diferenciarla de la epopeya antigua, ni de caracterizarla. No obstante, otros críticos sí que han centrado su objeto de estudio en la épica escrita, tratando de diferenciarla de su hermana mayor la epopeya y definiéndola por sí misma. Cecil Maurice Bowra, en su libro *De Virgilio a Milton* ofrece “un estudio sobre la épica literaria a partir de cuatro de sus

² Cfr. Aristóteles. *Poética*: 1448^b 30, 1451^a 20, 1459^a 31, 1460^a ln 5 y 15.

³ Cfr. Plagnard, Aude. “¿Epopeyas imitativas y refundadoras? El caso de Alonso de Ercilla y Jerónimo Corte-Real.” *Revista Épicas*. 2 (2017): 1-20.

ejemplos mayores⁴, y, especialmente, de ciertas características que parecen pertenecer a este tipo de poesía” (17)⁵.

En cuanto a la concepción de la épica oral, el crítico de Oxford sigue la estela de Lukács. No se debe buscar en él un significado profundo. En sus acciones buscamos grandes logros obtenidos mediante la fortaleza física. En los héroes épicos, en definitiva, encontramos un ejemplo de “los ideales de masculinidad” (Bowra 17). Esta no es una definición peyorativa en la que se refiere a un género simple y violento. Es, por el contrario, elogioso, pues esos ideales de masculinidad están destinados a encarnar la nobleza humana. También opina Bowra que los héroes de la épica literaria encarnan lo grande y noble que hay en el hombre. Si bien, estos se materializan de forma distinta en Homero que en Virgilio, en la alta Edad Media que en el Renacimiento. Al parecer de Bowra, la diferencia “en las condiciones de composición conduce a una diferencia de carácter en la poesía” (21). Distingue entre dos modelos culturales, el primitivo y el civilizado. El primero se caracteriza por la composición oral de la épica y por ser la que la compone una sociedad que posee un espíritu verdaderamente heroico; el segundo se caracteriza por la composición de la épica escrita y por ser una sociedad que no encarna un espíritu verdaderamente heroico. En la primera se encuentran las epopeyas de la Grecia Clásica y la Alta Edad Media y en la segunda las obras épicas de la época del Imperio Romano y el Renacimiento.

La oralidad y la escritura, explica Bowra, afectan a la superficie del texto: la obra creada en y para la recitación debe ser necesariamente distinta de aquella que se compone

⁴ Virgilio, Camoens, Tasso y Milton

⁵ Bowra también tiene otro libro, *Heroic Poetry*, dedicado al estudio de la épica oral. No lo menciono en este apartado porque para este trabajo solamente me interesa lo que el académico de Oxford tiene que decir sobre la épica literaria.

pensada para un público lector, culto. Esto conduce a una diferencia retórica y estructural.

Por decirlo con palabras de Bowra, el rapsoda

debe tener a plena disposición un gran número de versos y frases relacionadas con cualquier situación de su historia; debe poseer gran acopio de pasajes de temas recurrentes como el lanzamiento de un arma, la botadura de una embarcación, la llegada de la mañana o de la noche, y todo el resto de maquinaria propia de las narraciones; debe poseer un rico repertorio de relatos, de manera que se le pueda requerir que recite cualquiera de ellos; debe ser un experto en un lenguaje tradicional que mantiene una estrecha relación con el vernacular de su tierra y que ha sido creado por generaciones de bardos con la única finalidad de ser el lenguaje de la poesía. (20-21).

Por el contrario,

El poeta que escribe para lectores trabaja menos con frases y fórmulas que con simples palabras. Modela sus oraciones cuidadosa e individualmente. Tiene cuidado de evitar omisiones y contradicciones para armonizar los detalles de su argumento, para asegurar una unidad entrelazada en todo su diseño [...] Su preocupación es la de rellenar cada línea con la mayor carga significativa posible. (22).

Por ello, el efecto estético que produce cada tipo de composición es distinto. Mientras que la épica oral “triunfa gracias a su simplicidad, fuerza y grandeza” (Bowra 23), la literaria lo hace por su “exquisita, ajustada y llamativa elección de las palabras” (Bowra 23). Esto no quiere decir que la *Odisea* o la *Chanson de Roland* no posean hermosos versos, ni que *Os Lusíadas* o *Gerusalemme liberata* carezcan de nobleza y virilidad. Sendos poemas poseen belleza y grandeza. Si bien, los pertenecientes a la

tradición oral destacan más por esta última, y los de tradición escrita lucen más por su belleza.

La segunda característica que distingue a la epopeya de los textos épicos literarios no afecta a la recepción estética de las obras sino su carácter. “La diferencia en los métodos de la composición épica coincide en lo principal con otra diferencia que es social e incluso espiritual” (Bowra 27): la concepción del heroísmo. El tipo de sociedades en que surge la épica oral tienen una idea de heroísmo individual; por el contrario, los autores de épica literaria entienden el heroísmo como servicio a una entidad superior al individuo. Esto se debe, argumenta Bowra, a que los primitivos, más rústicos en la organización social, y, por lo tanto, más independientes, tenían un espíritu heroico. El espíritu heroico consiste en ensalzar el valor y la fuerza de un hombre que supera al resto. La fama y grandeza de los hombres se alcanza a través de las proezas llevadas a cabo con fuerza y coraje. “Su principal y única tarea es ganar honor y reconocimiento gracias a sus hazañas y ser recordado por ellas tras su muerte” (Bowra 27). Esta mentalidad es impensable en las culturas civilizadas: “los escritores de épica literaria vivieron en sociedades altamente organizadas donde el individualismo a ultranza no tenía cabida” (Bowra 30). El progreso técnico y político hace que el divertimento y los ideales intelectuales desplacen a los modelos del valor y de la fuerza. Dicho de otro modo, este tipo de culturas no poseen un espíritu heroico. Fue Virgilio quien abrió la puerta a un nuevo tipo de heroísmo a la medida de “esta nueva visión de la grandeza humana” (Bowra 31). El nuevo héroe que introduce el mantuano tiene como propósito ensalzar un gran ideal. Su gloria descansa, pues, en la gloria del ideal. De este modo, la épica literaria sí que tiene un significado ulterior a la narración superficial que narra. Virgilio, a pesar de que imite el carácter bélico

y las hazañas físicas de la tradición oral, reformula la estructura interna del heroísmo épico. Este modelo es el que han seguido los grandes autores de épica renacentista.

La distinta concepción heroica implica también un cambio en la moralidad. El héroe de la tradición oral, explica Bowra, no se preocupa por ser ejemplar, pues sus actos se agotan en ellos mismos, su fama es solamente suya. En cambio, el mérito de los héroes de la tradición literaria alcanza a un colectivo. Detrás de Eneas está el emperador Augusto y, detrás de él, todo el imperio romano; detrás de Vasco da Gama, el Reino de Portugal. Por ello, los escritores de este tipo de épica sí se preocupan por que el contenido de su historia sea formativo. Esto es, el entretenimiento no es el fin último de estas obras, como ocurre con la épica oral, argumenta el crítico de Oxford. Toda la obra está atravesada por una intención didáctica. Lo cual no significa que la épica oral no proponga un modelo ni que la literaria no busque entretener. La epopeya propone un modelo, pero su intención no es que los oyentes lo sigan sino que lo admiren. La épica literaria, en cambio, utiliza el entretenimiento y los placeres de la poesía para que los lectores no solo admiren sino que aprendan del comportamiento de sus héroes.

En resumen, la épica, para Bowra, se caracteriza por tratar sobre hazañas que muestran la grandeza y la nobleza de los hombres. La tradición oral entiende que esa grandeza la consigue el individuo en soledad y la muestra de forma más natural, directa y simple. En cambio, la tradición escrita entiende que esa nobleza se consigue mediante la entrega del héroe a un ideal que le supera y la muestra de forma más hermosa, evocativa y compleja.

DAVID QUINT

Poco menos de 50 años después de que Bowra publicara *De Virgilio a Milton*, el comparatista David Quint publicó *Epic and empire*, un estudio acerca de la épica literaria en que, por un lado, continúa la teoría de Bowra y, por otro, lo matiza y contradice. El académico de Yale sostiene que existen dos categorías de épica literaria en la tradición europea: la de los vencedores y la de los vencidos. En la primera, donde se encuentran las mismas obras que estudia Bowra, encomian, asientan y refuerzan un ideal político-ideológico. En este sentido sigue la línea del crítico inglés. Por el contrario, la segunda se caracteriza por rechazar al estado imperante y defender la figura de los que no concuerdan con ese ideal político-ideológico. Los hechos narrados encierran una crítica a cierto tipo de ideal en favor de otro que no ha tenido vigencia histórica. Y así como la épica literaria, a pesar de que posee rasgos en común con la épica oral, difiere considerablemente de esta, la tradición de los vencidos, también imita pero renueva la de los vencedores.

El arquetipo de la categoría de los vencedores es La *Eneida* de Virgilio; el de los vencidos, La *Farsalia* de Lucano. Estas obras inician dos tradiciones. Así, con la proliferación de escritura épica en la época del Renacimiento, encontramos, según afirma Quints, dos tipos de épicas, según recojan la herencia de Virgilio o la de Lucano. Algunos poetas continúan la tradición iniciada por este último, que escribió una obra anti-imperial, defensora de la república. Otros siguen la estela del mantuano, cuya obra defiende el ideal político imperante en su época. La más famosa tradición, la más reconocida y más continuada es la de Virgilio: “The first, Virgilian tradition of imperial dominance is the stronger tradition, the defining tradition of Western epic; for, as I shall argue, it defines as well the norms of the second tradition of Lucan that arose to contest it” (Quint 8).

La gran diferencia entre estas tradiciones reside en la estructura de la narración: “Epic draws an equation between power and narrative.” (Quint 45). Por una parte, la épica de los vencedores “tells of a power able to end the indeterminacy of war and to emerge victorious, showing that the struggle had all along been leading up to its victory and thus upon it a narrative teleology” (Quint 45). Esto es, la épica de los victoriosos constituye una narración coherente. Por otra parte, “epic’s losers, the enemies of empire whom epic ideology assimilates with the East woman, nature irrationality, and chaos consequently also embody a potential, indeed inevitable, collapse of narrative” (Quint 45). Es decir, la estructura de estas obras es fragmentada e incoherente.

La narrativa de la épica de los perdedores, además de fragmentada, viene acompañada de otros elementos que conducen o facilitan la desconexión entre las partes. En el caso de la *Farsalia*, Quint pone como ejemplo el Canto V, que relata un viaje de Julio César completamente baldío, en el que no sucede nada relevante para el devenir de la historia. El académico de Yale aprovecha este pasaje para argumentar como la ausencia de la presencia activa de los dioses en favor de la importante función de la Fortuna en el poema de Lucano es una posible explicación de la ausencia de unión entre las partes: “History is a matter of chance: it is virtually unnarratable” (Quint 139). Otros ejemplos de pasajes que no poseen ningún valor para la trama en otras obras épicas de la tradición de los vencidos es, por ejemplo, el canto XXIV de *La Araucana*, en el que se narra la batalla de Lepanto.

Otra característica de esta tradición es que el nivel narrativo entabla una relación simbólica con los pasajes violentos, explícitamente sangrientos, en los que los personajes acaban desfigurados e irreconocibles. “The narrative disunity of the *Pharsalia* corresponds to a body in pieces, mutilated until it is beyond recognition” (Quint 141). Y

así como en los versos de Lucano, encontramos en Ercilla descripciones de brutales mutilaciones (esos “miembros sin cuerpos, cuerpos desmembrados” del canto XXXII).

Otra de las particularidades de la narración fragmentada son los pasajes inconclusos. Al contrario que la tradición de Virgilio –que defiende a los vencedores y, por lo tanto, pretende que su ideal perdure–, la tradición de Lucano –puesto que se encuentra en una posición contraria a la que se desea estar– no aspira al estatismo sino al dinamismo. La posición del derrotado no es de resignación absoluta. El modo de Lucano y de Ercilla de continuar la lucha pro-republicana, pro-araucana y anti-imperial es no resignarse a conceder un final definitivo, lo que se traduce en la narración a través de los finales abiertos, que muestra la lucha continuada del bando no imperial, que no se rinde por alcanzar su objetivo pero, al mismo, tiempo nunca consigue alcanzarlo.

En suma, Quint argumenta que la épica no siempre narra las acciones grandes y nobles de héroes que encarnan un ideal glorioso. En ocasiones la épica narra acciones que versifica los lances patéticos de los vencidos. Defiende a los conquistados y criminaliza las acciones del poder establecido. Motivo que le lleva a no dar la gloria a unos por no compartir su ideal ni a otros por no ganarlo en la batalla. Esto lleva inevitablemente a una narración fragmentada, sin una relación causal entre sus partes, que no tiene orden ni conclusión, pues ni el autor se resigna a darle la última palabra al vencedor, ni el vencido es capaz de darle la vuelta a su situación.

Así como Bowra afirma que la *Eneida* de Virgilio surge como imitación de la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero, pero reformulando los ideales de nobleza y grandeza, Quint afirma que la *Farsalia* de Lucano nace como imitación de la *Eneida* de Virgilio, pero dándole la vuelta a los ideales de nobleza y grandeza proimperiales. Dicho de otro modo, Virgilio reformula los valores de la épica oral de Homero y Lucano deforma los valores

de la épica escrita de Virgilio. Esto es, Quint justifica que la tradición de los vencidos forma parte del género épico porque, aunque dándole la vuelta, sigue la senda de Virgilio.

CONCLUSIÓN DEL CAPÍTULO 1

Resumiendo los aportes fundamentales de la teoría de estos cuatro autores, Lukács pone de relieve la empiricidad del género épico, que está centrado en las acciones de los héroes y cuyo fin es únicamente correr aventuras y sortear los peligros; Florence Goyet, a través de la noción de trabajo épico, destaca que las obras del género épico poseen una estructura compleja bajo la superficie de la aparente simplicidad de esas acciones; Bowra explica que la épica escrita renueva los ideales propuestos por la épica: en vez de la grandeza y nobleza individuales, esta resalta la grandeza y nobleza de un colectivo; finalmente, Quint amplía las fronteras del género, introduciendo una nueva tradición que, en vez de exaltar al victorioso, se posiciona en su contra y reivindica al vencido. Estos son los caracteres más importantes que Lukács, Goyet, Bowra y Quint consideran relevantes a la hora de hablar sobre los textos del género de la épica.

Resulta muy interesante ver como ninguno de ellos le da demasiada importancia a los motivos que ponemos habitualmente en primer plano para hablar de la épica: el verso, la temática bélica, el pasado mitológico, etc. Por supuesto, no estoy tratando de decir que estas y otras características no tengan nada que ver con los poemas épicos, sino que no son las primeras nociones que tenemos que tener en cuenta cuando pensamos sobre el género. Porque, en caso contrario, corremos el riesgo de confundir *la épica* con *lo épico*. Esto es, lo esencial de lo accesorio.

Con *épica* hago referencia al género literario, con *épico* a una serie de rasgos superficiales que identificamos como típicos del género, pero que no pertenecen

exclusivamente a este. Así pues, existe un tipo de tono, actitud, empresa, etc. que el lector identifica como *tono épico*, *actitud épica*, *empresa épica*, etc. Estos (al menos, aisladamente), no constituyen el carácter de la épica, pero son particularmente representativos del género. Lo cual quiere decir que pueden aparecer en textos que no pertenecen al género de la épica, aunque cuando aparecen en una novela o un poema los identificamos como épicos. De igual modo, existe la *lírica* y lo *lírico*, la *novela* y lo *novelesco*. El *cine* y lo *cinematográfico*. La distinción entre los géneros es, habitualmente, nítida. A pesar de que una novela o un cuento posea rasgos épicos, dramáticos, líricos, etc. el lector identifica intuitivamente que se trata de una novela. Lo mismo ocurre con las obras de teatro con rasgos líricos, los textos épicos con rasgos líricos, etc. Sin embargo, ciertos textos son más difícilmente clasificables. Este es el caso de Julio Martínez Mesanza.

CAPÍTULO 2: JULIO MARTÍNEZ MESANZA.

LA POESÍA DE JULIO MARTÍNEZ MESANZA

Julio Martínez Mesanza es un poeta de la generación de los ochenta. Aunque es autor de solamente cuatro poemarios, como el primero *–Europa–* ha sido reeditado en varias ocasiones, si enumeramos cada una de sus publicaciones, su obra queda en: *Europa* (Madrid: El Crotalón, 1983), *Europa* (Sevilla: Renacimiento, 1986), *Europa 1985-1988*, (Valencia: La Pluma del Águila, 1988), *Europa y otros poemas* (Málaga: Puerta del Mar, 1990). Contiene los poemas de las ediciones anteriores: 1983-1988, *Las Trincheras* (Sevilla: Renacimiento, 1996), *Fragmentos de Europa 1977-1997* (Palma: Universidad de las Islas Baleares, 1998), *Entre el muro y el foso* (Valencia: Pre-textos, 2007) y *Gloria* (Madrid: Rialp, 2016), poemario que fue galardonado con el Premio Nacional de Poesía

en 2017. Además, muchos de sus versos han quedado recogidos en la antología *Soy en mayo* (Sevilla: Renacimiento, 2007).

Difícilmente se puede hablar de la recepción de estos poemarios sin mencionar la palabra *épica*. Si bien, antes de mostrar la mirada de la crítica sobre la poesía de Martínez Mesanza, voy a tratar algunas de las características retóricas, métricas y temáticas fundamentales de su escritura. Acto seguido, me centraré en su relación con el género épico. Tanto para las características de su poesía como para su relación con la épica acudiré a las observaciones que ha hecho crítica y a las opiniones del propio poeta (que, por otra parte, coinciden en numerosas ocasiones).

ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DE LA POESÍA DE JULIO MARTÍNEZ MESANZA

Las características que, a juzgar por la lectura de su obra, lo destacado por cierta parte de la crítica y el propio Martínez Mesanza, considero definitorias de su poesía son las siguientes: el uso exclusivo del endecasílabo, la claridad expresiva, el carácter moral y la importancia de las referencias históricas, mitológicas y bíblicas de sus poemas. A mi juicio, estos rasgos son suficientes a modo de introducción a su poesía.

Dice Martínez Mesanza: “Si hay algo que, a primera vista, caracteriza estas dos colecciones y la de próxima aparición⁶ es que todos sus versos son endecasílabos blancos” (21). No es raro encontrar en artículos o reseñas dedicados a su obra oraciones como: “En unos versos inmejorables –endecasílabos blancos, la forma preferida del poeta–” (Dadson 147), “Hermosos y bien hilados, estos endecasílabos de Julio Martínez Mesanza” (Olivares 216), “endecasílabos redondos que fluyen con ritmo y elegancia” (Miralles

⁶ Se refiere a *Europa*, *Las trincheras* y *Entre el muro y el foso*.

241). El propio poeta, en la entrevista con Ana Eire publicada por la editorial Renacimiento, hablando sobre su modo de versificar expresó: “Creo que hago un endecasílabo grave. [...] Creo que hago un endecasílabo muy flexible; a veces un endecasílabo muy lapidario [...] pero otras veces en los poemas más narrativos es un endecasílabo con mucha variedad de encabalgamiento” (192). Juan José Lanz ha destacado que el poeta madrileño “opta por una acentuación casi constante en las sílabas pares” (28), lo cual consigue el tono fatigoso y hastiado tan particular de sus estrofas. Ahora bien, no son pesados: además de los encabalgamientos, que refrescan el ritmo, los versos de mesanza abundan en aliteraciones, rimas internas, anáforas, paralelismos sintácticos y quiasmos le dan una riqueza a la lectura, eliminando toda pesadez.

Otra característica de su poesía es la “claridad expresiva” (Cabanillas 153). Como dice en su poema *Mar Saba*: “Dame palabras fáciles y claras/ para expresar la sencillez del alma” (51). Que, en la práctica, se traduce en que en sus poemas es

imposible encontrar palabras de esas cuyo significado sólo conocen el poeta y dos o tres privilegiados que tuvieron la fortuna de leerlas antes y la fortuna mayor de tener la memoria de recordarlas luego. Tampoco hay en ellos arcaísmos, pese a lo que opina un ilustre hispanista norteamericano, ni palabras especializadas de los oficios, de la zoología, de la botánica, de la óptica o de cualquier campo del conocimiento. A veces, puedo llevar esta tendencia congénita hasta la exageración y, si me es posible decir ‘árbol’, no digo ‘cedro’ y, si tengo que decir ‘caballo’, digo ‘caballo’ y no saco a pasear alazanes, corceles ni cosas por el estilo. (Martínez Mesanza 25).

Y, aunque el poeta considere que esta decisión de huir de lo enrevesado puede empobrecer su poesía o hacerla más abstracta (Martínez Mesanza 25), Juan José Lanz, en

el artículo recientemente citado, alaba que “la palabra en su poesía adquiere una precisión tan absoluta que hace superflua cualquier calificación” (28).

Esta sencillez se debe a que el poeta evita el uso de juegos de analogías. Y en las contadas ocasiones en las que acude a este recurso retórico o bien la comparación es evidente (“Sus torres arderán como si fueran/ secas espigas” [30]) o bien el propio poema explica su sentido (“Cada flecha es un día. Tiene un punto/ cercano al sol, y luego, exhausta, baja” [15]). No obstante, si los versos de *Europa*, *Las trincheras*, *Entre el muro y el foso* y *Gloria* destacan por su ausencia de metáforas, también destacan por su riqueza simbólica. Julio Martínez Mesanza ha descrito su obra como “rica en símbolos pero muy pobre en metáforas” (Eire 201). Algunos de los más citados son las torres, el yermo, o los carros de combate. Si bien, la lista es larga. Toda la variedad simbólica mesanciana puede clasificarse en tres grupos distintos: símbolos bélicos, religiosos y espaciales. Esta distinción no es completamente nítida. Las trincheras, por ejemplo, son al mismo tiempo símbolo bélico y espacial. Para comprender la poesía de Martínez Mesanza es necesario comprender estos símbolos. Así pues, aunque sus versos no precisen de excesivo esfuerzo para ser comprendidos, la poesía de Julio Martínez Mesanza no es simple ni superficial.

En la ya citada conversación con Ana Eire, el poeta reconoce que “lo que a mí me gusta verdaderamente es la historia” (190). Este interés por la historia ha quedado reflejado en su obra de dos maneras. En primer lugar, en la voz del yo poético, que en varios poemas habla de hechos ficticios situados en el pasado sin fecha concreta. Un buen ejemplo es el poema “He soñado de nuevo con jinetes” (34): ¿dónde está el soldado?, ¿en qué siglo?, ¿de qué conflicto se trata? Lo único seguro es que no es el presente. En segundo lugar, en las referencias a batallas concretas como las Horcas Caudinas (55) y

Leuctra (76), a personajes como Luis IX de Francia (22) y Jan III Sobieski (44) u otros hechos como el nacimiento de Cristo (65). Además de las históricas encontramos otros tipos de referencias: las mitológicas, como al minotauro (31) o a Egisto (65); bíblicas, como a la huida de los israelitas de Egipto (36), artísticas, como una pintura de Van Eyck (39), etc.

Si bien es cierto que Martínez Mesanza no se limita a un solo período de la historia, en sus referencias se observa una inclinación por la Antigüedad Clásica, la cultura judeo-cristiana y la Primera Guerra Mundial. Esto encuentra su razón de ser en el trasfondo moral y en la expresión de valores que se desprende de los cuatro poemarios. Tránsito que han resaltado tanto la crítica como el propio poeta, que se han cuidado de matizar que es “moral y no moralista” (Eire 195). Así pues, en ningún caso la poesía de Martínez Mesanza se vincula a las corrientes esteticistas del arte por el arte decimonónico o de los novísimos. Sin embargo, en sus versos jamás encontraremos lecciones de comportamiento ni moralejas. La poesía de Martínez Mesanza se caracteriza por la descripción de una serie de actitudes humanas que se vinculan, por adhesión o por renuncia, a la moral del cristianismo:

Como la moral cristiana comparte ciertas zonas con la moral de cierta filosofía griega, con ciertas corrientes filosóficas o de pensamiento occidentales, pues no es exclusivamente la moral cristiana en ese sentido, pero el núcleo está en la moral cristiana. Naturalmente en Platón hay enseñanzas morales; en Virgilio también las hay y todavía no existía el cristianismo; hay una lección moral en Esquilo también y en Píndaro. Pero todo está reunido en la moral cristiana. Para qué vamos a llamarla de otra forma. (Eire 195).

Y no siempre, ni en la mayoría de las ocasiones, como ha afirmado Dadson, sus poemas están traspasados por la empatía ni sus palabras están cargadas “de ternura, de tristeza, de añoranza, de sombras” (195). Solamente una parte de la obra mesanciana contiene estas actitudes⁷. Otra parte no pequeña muestra la impiedad, la alegría, la esperanza, la valentía o la irreflexión. El poema *Propósito* resume con precisión el contenido de su obra:

En estas once sílabas, el odio,
en estas once, la mayor tristeza,
y en estas, la alegría de los hombres,
pero jamás la silenciosa nada. (44).

El odio, la tristeza y la alegría de los hombres, visto desde un punto de vista de la moral judeocristiana y los valores grecorromanos: este es el contenido de la poesía mesanciana. Lo cual en ningún momento se explica sino que se ejemplifica, como en *San Luis* (22), o se afirma sencillamente, como en el poema *Felices las ciudades que conservan* (23).

En cuanto a la importancia de la Primera Guerra Mundial, se entiende como explicación de la condición del hombre en la actualidad. En una entrevista que tuve la oportunidad de hacerle, a la pregunta pregunta por la crisis (de tipo existencial) que asola Europa de los últimos años, respondió: “La crisis, a mi entender, viene de mucho antes, y su manifestación más brutal fueron las dos guerras que asolaron Europa en el siglo

⁷ Hay que tener en cuenta que Dadson, y por lo general todos los críticos que estoy citando, no están hablando de la obra entera de Mesanza sino de uno solo de sus poemarios, especialmente *Europa*. No obstante, incluso si analizamos su primer libro, no son más que unos pocos de sus poemas los que muestran esa empatía a la que se refiere Dadson.

XX”⁸. Así pues, los poemas que tratan la Primera Guerra Mundial, son una muestra del estado actual del hombre.

Estas características de la poesía de Martínez Mesanza han sido escogidas porque se relacionan directamente con la pregunta que ha motivado este trabajo: ¿Podemos realmente calificar de épica la poesía de Julio Martínez Mesanza? En las páginas que siguen entraremos a considerar directamente esta pregunta.

JULIO MARTÍNEZ MESANZA Y LA CRÍTICA

Podemos dividir, *grosso modo*, las opiniones de la crítica en dos periodos: Antes del año 2000 y después del año 2000. En los años ochenta la crítica tiende a calificar *Europa* y *Las trincheras* –sus únicas publicaciones por aquel entonces– como poesía épica. Sin embargo, desde principios del siglo XXI –probablemente debido a las nuevas declaraciones de Mesanza respecto de sus poemas y a que sus dos últimas publicaciones no hacen tanto énfasis en el belicismo–, esa mirada ha ido menguando poco a poco hasta desaparecer.

La primera reseña que he encontrado sobre su obra está redactada en el diario granadino *El Ideal*, en el año 1985. En ella, el poeta Emilio Quintana no dudaba en afirmar de *Europa* que: “Nos encontramos ante una obra épica, no ante la épica trágica ni su espíritu, sino ante una épica convaleciente, la del descanso del guerrero, la del desertor o el cobarde, la del que lucha y comprende en su torno la ternura de lo horrible” (31). En 1987, José Luis García Martín, en la introducción a su antología *La generación de los ochenta*, decía: “la poesía que nos resta –con su gusto por la evocación de un mundo

⁸ Dejo la entrevista completa en el Anexo.

heroico, lleno de santos y guerreros, con su rechazo de la decadencia presente— puede con razón ser calificada de épica” (28). En esa misma antología, Martínez Mesanza afirmaba que su proyecto inicial era “una obra gobernada por la diacronía y marcadamente épica” (136). Finalmente, continúa diciendo, no llevó a cabo esa primera idea. Sin embargo, a pesar de esto, expresa que “si alguien dijera [...] que mi poesía es más épica que lírica” (136) estaría de acuerdo. A finales de los noventa, el hispanista británico Trevor Dadson (en dos artículos sobre *Europa*) y José María Lanz (en otro sobre *Las trincheras*) continúan tratando de épica a la obra mesanciana. Lanz concuerda con Quintana, pero en vez de *convaleciente*, la denomina, con más exactitud, *épica invertida* (25). En ese mismo artículo, el académico destaca que además del canto épico hay un canto moral. Dadson, en un artículo en 1996 explica que es justamente ese carácter moral lo que lo convierte en épica la poesía de Martínez Mesanza: “el fin moral que persigue, y que el autor ha expresado en numerosas ocasiones, son propios de la poesía épica en su vertiente virgiliana” (Dadson 220-221). También a finales de los 90 surgen dos antologías: *Treinta años de poesía española (1965-1995)* y *Poesía española reciente: (1980-2000)*, que continúan hablando de la poesía mesanciana en clave de épica. Si bien, José Luis García Martín –antólogo de la primera— ya empieza a poner en duda esta calificación:

Julio Martínez Mesanza ha sido generalmente considerado por la crítica como el más caracterizado representante de la tendencia épica en la nueva poesía española. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que sus poemas, por lo general breves, no siempre presentan mayores componentes narrativos que los de otros poetas de su generación. La relación con la épica parece haberse establecido más a partir de los (sic) alusiones medievales de sus poemas (guerreros, espadas, vírgenes) que de la manera cómo es tratado ese material. (376).

En *Poesía española reciente* el antólogo, Juan Cano, no pone en duda la línea poética de la *nueva épica* (62). Sin embargo, al tratar específicamente la poesía de Martínez Mesanza, afirma que es “bella, épica, pero, al mismo tiempo, postmoderna” (Cano, 160). Es decir, ya no ocurre como en el entusiasmo de las primeras críticas, que afirmaban sin paliativos que la de Mesanza era una poesía épica. A finales de los noventa y principios de los dos mil, la mirada épica empieza a perder fuerza.

Entre 1998 y 2004⁹ conversaba Ana Eire con el poeta, el cual matizaba aquella afirmación que había hecho en la antología de la poesía de los ochenta. Si antes decía que su poesía era más épica que lírica, con el cambio de milenio, afirmaba que su poesía: “es una lírica con símbolos épicos pero ya te digo que no creo que sea épica.” (191). Poco después, en el 2007, se publicaría *Entre el muro y el foso*, poemario que contiene poemas de entre 1996 y 2006, y en el que asistimos a un cambio notable –aunque para nada radical: sigue habiendo una continuidad con respecto a los dos anteriores– en la poesía de Martínez Mesanza. Emilio Quintana reseñó en la revista *Poesía Digital*, este tercer libro. Esta vez no encontramos mención alguna al género épico. En cambio, Quintana hace alusión a la influencia de Yeats, Juan Ramón Jiménez, los Machado, Unamuno, T.S. Eliot...

En el mismo año en que se publicó *Entre el muro y el foso*, se publicó también *Soy en mayo*. En el prólogo, Enrique Andrés Ruiz propone definir a Martínez Mesanza como poeta de la historia, no de la épica. Y en la reseña que hace Jesús Beades de esta antología en *Poesía Digital*, tampoco hace mención alguna a la épica. En otra reseña de

⁹ Ana Eire no precisa en su libro la fecha exacta en la que habló con cada uno de los poetas que entrevista en su libro)

Entre el muro y el foso, Juan Carlos Abril, de un modo más bien perezoso, menciona de pasada que “el matiz cromático de la tarde –momento crepuscular por antonomasia y acendrado por su tono ‘oscuro’– crean desde el primer momento un tono épico, ya clásico en nuestro autor” (219-220).

Más recientemente, con la publicación de su último poemario, *Gloria*, encontramos opiniones completamente contrarias como:

Durante la década de 1980 Julio Martínez Mesanza publicó un único libro, *Europa*, en sucesivas ediciones ampliadas. Allí aparecen torres, caballos, huestes, batallas, arcos... En suma, imágenes del arte de la guerra. [...] Así que resultó fácil afirmar que *Europa* era una nueva poesía épica, aunque la épica es imposible hoy en día. (Cabanillas 153).

u otros calificativos para referirse a sus versos, como: “Resuenan los carros de Kipur o la carga de los húsares (y ahí reconocemos al Martínez Mesanza fascinado por los símbolos de la estrategia militar y la belleza de los campos de batalla); pero *Gloria* es por encima de todo un libro intimista” (Miralles 242). Así pues, ahora se habla de poeta de la historia, no de épica; de fascinación por la estrategia militar, no de épica; de escritor intimista, no de épica.

En conclusión, este giro que ha sufrido la crítica a la obra de Julio Martínez Mesanza a lo largo de 35 años pone de relieve lo que José Julio Cabanillas expresa en su reseña de *Gloria*: “o la poesía de Martínez Mesanza era rara, inclasificable o los críticos literarios nos equivocamos muy a menudo” (153). Y, efectivamente, la poesía de Martínez Mesanza no encaja en ninguna de las corrientes que han surgido en el panorama poético de la segunda mitad del siglo XX. Ni *Europa* ni *Las trincheras* ni *Entre el muro y el foso*

ni *Gloria* pertenecen a alguna de las dos grandes corrientes estéticas –novísimos– culturalistas y poetas de la experiencia (en sus innumerables ramificaciones y derivas)–. Tampoco pertenece a la poesía minimalista ni al neo-surrealismo de los ochenta ni a otras estéticas menores de finales del siglo pasado. Más bien nada encontramos en común –pero de esto ya se dieron cuenta los primeros reseñadores y antólogos– entre *Europa* y la supuesta épica de *La lentitud de los bueyes*, de Llamazares.

CONCLUSIÓN DEL CAPÍTULO 2

A mi juicio, cuando se habla de épica –*épica, convaleciente, invertida*, en un sentido más bien ambiguo– para calificar el estilo de Julio Martínez Mesanza (como si fuera una corriente semejante a las otras del panorama poético de los años setenta y ochenta), los críticos se equivocan. Y este es el motivo por el que, una vez Martínez Mesanza dejó de lado los poemas de temática bélica, histórica y mitológica, se dejara de calificar como tal. El problema de fondo es que *la épica*, como ya he expresado antes, no es un estilo sino un género. *Lo épico*, como también he expresado antes, tampoco es un estilo concreto sino una serie de rasgos que no tienen por qué darse juntamente. Bajo esta premisa, es posible afirmar que las estrofas de Martínez Mesanza –especialmente en sus dos primeros libros– poseen rasgos épicos. No obstante, bajo ningún concepto podríamos afirmar que Martínez Mesanza se inserta dentro de la corriente de la épica, pues no existe tal cosa. Así pues, lo que debemos plantearnos es si, más allá de lo épico que reconocemos en sus versos, la obra del poeta madrileño pertenece o no al género épico.

CAPÍTULO 3: JULIO MARTÍNEZ MESANZA Y LA ÉPICA

Saulo Neiva, uno de los principales representantes de la nueva teoría épica, afirma: “la ‘tradition générique’ n’est en aucune manière considérée comme un entité statique,

mais plutôt comme un processus [...] Il s'agit en somme d'une dynamique où la conservation et le déplacement des codes génériques sont indissociables" (2). Como hemos visto en el primer capítulo, Virgilio continúa a la par que renueva la tradición de Homero y, a su vez, Lucano imita al mismo tiempo que reelabora la propuesta virgiliana. Neiva explica que debe haber un reconocimiento por parte del lector para que, a pesar de las transformaciones que se dan en cada época, un texto se considere dentro de una determinada tradición genérica. En la actualidad la crítica reconoce ciertos textos como épicos. Lo cual no significa que estos pertenezcan, en todos los casos, a este género. Algunos de ellos, sencillamente, acogen algunos rasgos *épicos*, sin que formen parte de la *épica*. Si bien, el hecho de que se identifiquen como tal abre un camino interesante de investigación. Este es el caso de los cuatro poemarios de Julio Martínez Mesanza.

En el primer capítulo he mencionado cuatro libros de teoría de la épica, en cada uno de los cuales se sacaba a relucir un aspecto esencial del género: la empiricidad, la resolución de una crisis, el simbolismo del héroe y la pertenencia a la tradición de los vencedores o de los vencidos. A mi parecer, los poemarios de Julio Martínez Mesanza forman en su conjunto un solo texto en el que encontramos estos aspectos. Dicho de otro modo, si analizamos los versos de Martínez Mesanza como una sola unidad, descubrimos que se trata de una obra del género épico.

Ahora bien, hemos visto que la épica tiene subdivisiones. Es decir, estos aspectos no tienen la misma categoría. Mientras que la empiricidad se da en todo poema épico, la superación de la crisis solo se reconoce en la épica guerrera. Y que el héroe encarne un ideal y que pertenezca a la tradición de vencedores o vencidos es exclusivo de la épica

literaria. Esto es, los cuatro poemarios de Julio Martínez Mesanza conforman una única epopeya guerrera –lógicamente, literaria– de la tradición de los vencedores.

SOBRE LA UNIDAD DE LA OBRA DE JULIO MARTÍNEZ MESANZA

“Algunos poemas de *Europa* podrían pertenecer a *Las trincheras*, algunos de *Las trincheras* a *Entre el muro y el foso*, y algunos de *Entre el muro y el foso* a *Gloria*, sin que se alterase la coherencia interna que puedan tener o no esos libros”. De este modo respondía Julio Martínez Mesanza a una pregunta que le hicieron en una entrevista en *El cultural* acerca de la coherencia interna de sus poemarios. La he querido sacar a relucir porque pienso que expresa con precisión una paradoja que se da en la poesía del poeta. Él mismo afirma que no escribe “bajo el influjo del mito unitario” (21), que él escribe poemas aislados que luego reúne. Y, sin embargo, Martínez Mesanza destaca por su uniformidad. Toda la crítica ha llamado la atención sobre la decisión del poeta de utilizar siempre el endecasílabo, así como la constante repetición de ciertos motivos a lo largo de sus libros. Esto, sin lugar a dudas, da una carácter orgánico a su poesía. Si bien, nadie ha destacado otra peculiaridad de Martínez Mesanza que es igual de interesante: todas sus composiciones, sin excepción, son de una sola estrofa. Con esto quiero decir que el poeta, más que escritor de poemas, es escritor e estrofas, de estrofas que forman un solo poema. A continuación voy a tratar de justificar cómo el poeta –aunque no deliberadamente, de forma muy eficaz–, con la escritura de cada una de sus estrofas, ha ido creando a lo largo de más de 30 años un universo homogéneo y autosuficiente cuya lectura se entiende de forma plena cuando se lee de manera unitaria, es decir, como si fuera (yo añado: pues lo es) un solo poema.

Ahora bien ¿cómo puede ser que esta gran cantidad heterogénea de poemas conforme una unidad?, ¿cómo puede ser que formen parte de un mismo universo la batalla de Leuctra, el rey Luis IX de Francia, el rey polaco Jan Sobieski, Egisto, el

minotauro, un soldado muriendo en las trincheras y un hombre vagando por las calles de Milán?

Para explicar este punto me voy a basar en un interesante libro titulado *Postmodernist fiction*, del teórico de la literatura Brian McHane. Concretamente, me voy a servir del concepto de zona (*zone*) que se define en sus páginas. Esta noción surge a raíz de una serie de textos que se publican a lo largo de la segunda mitad del siglo XX (aunque encontramos antecedentes) que se encuadran en unas coordenadas espacio-temporales imposibles, pues rompen con la lógica de nuestra realidad. Una zona son aquellos lugares ficticios cuyas leyes son irracionales. McHane, cogiendo prestado un término de Foucault, llama a estos espacios que prescinden de las leyes de la razón heterotopías (*hétérotopies*). Esta noción nace a partir de la palabra heteróclito (*hétéroclite*):

y es necesario entender este término lo más cerca de su etimología: las cosas están ahí ‘acostadas’, ‘puestas’, ‘dispuestas’ en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir más allá de unas y de otras un *lugar común* [...] las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la ‘sintaxis’ y no solo la que construye las frases –aquella menos evidente que hace ‘mantenerse juntas’ [unas al otro lado o frente a otras] a las palabras y a las cosas. (Foucault 3).

Las heterotopías son espacios impensables, que no constituyen propiamente un mundo. Por ello, McHane sugiere: “In deference to this view, we might try avoiding the use of the term ‘world’ in this connection, and instead follow the practice of a number of postmodernist writers who have found a different name for this sort of heterotopian space.

They call it ‘the zone’” (44). La zona, en suma, es un lugar imposible que, debido a que no está construido a partir de la imitación de la realidad, no puede tener una entidad consistente más que dentro del texto. Una ubicación de este tipo es la que crea Martínez Mesanza en su obra.

Para construir una zona existen una serie de estrategias discursivas. McHane menciona cuatro de ellas: yuxtaposición (*juxtaposition*), interpolación (*interpolation*), superposición (*superimposition*) y atribución equivocada (*misattribution*). Para crear su zona, Martínez Mesanza utiliza las tres primeras estrategias¹⁰. La yuxtaposición consiste en reunir espacios que no están contiguos, por la interpolación se introduce un espacio imaginario entre dos reales y la superposición se da cuando dos espacios se funden en uno.

Las dos estrategias más utilizadas por el poeta son la yuxtaposición y la interpolación. Por un lado, en la obra de Mesanza quedan unidos acontecimientos y personajes alejados en el tiempo: espacios y tiempos dispares se reúnen en una misma zona: la batalla de Leuctra (371 a. C.), la de Kosovo (1389), el cautiverio de Babilonia (586 a. C.), Luis IX de Francia (1214-1270), Jan III Sobieski (1629-1696), Gino Bartali (1914-2000) desfilan por las páginas de Martínez Mesanza, alternándose con total naturalidad. Además, también se interpolan mundos imaginados. Los espacios y personajes históricos tienen en la obra de Martínez Mesanza la misma entidad que los ficticios: Egisto, las doncellas, el peregrino, el prisionero, los páramos, la ciudad de muchas torres se entremezclan con los personajes y espacios reales. Y el lector no percibe

¹⁰ Insisto que el autor no lo realiza de forma deliberada. No obstante, las estrategias se descubren en el texto, como ahora argumentaré.

como incoherente que haya una relación entre las estrofas, a pesar de que la variedad de tiempos y personajes en un mismo contexto es imposible. Por último, Martínez Mesanza utiliza la estrategia de la superposición. En *Puertollano*, por ejemplo, vemos cómo a un pueblo de Castilla-La Mancha se le superpone el espacio geográfico del antiguo Egipto:

Esa columna de humo y esas casas
[...] me recuerdan,
al verlas reflejadas en mi vida,
que yo quedé cautivo junto al Nilo [...],
cautivo y pobre bajo el sol de Egipto (36).

Otro ejemplo de superposición es *Santa Cristina*, en el que el autor entremezcla el espacio ficticio de uno de sus poemas de *Las trincheras* con el espacio real de Milán:

El orden vive lo que vive el día
y, a la tarde, retorna la tortura:
el mar de sangre y los dorados dioses,
el sueño de la torre y la doncella.
Las calles de Milán fatigo entonces (42)¹¹.

Esta estrategia, si bien el poeta la utiliza en contadas ocasiones, es de una importancia fundamental, pues gracias a ella queda patente que cada estrofa no es un universo cerrado, sino más bien un fragmento de la totalidad de la zona. Esta conexión entre los poemas también se ve en la repetición. Aunque rápidamente, ya hemos mencionado la repetición de motivos. También rápidamente voy a mencionar otra

¹¹ Estos versos hacen referencia a estos otros de “La torre y los cerdos”: “En tiempo de matanza la doncella/sueña con un inmeso mar de sangre” (20).

estrategia típicamente mesanciana, la repetición, con ligeras modificaciones, de versos: “Solo la misma landa indiferente” (16) y “Solo la landa indiferente y sola” (14) o “duerme siempre en un carro de combate” (47) y “duermo siempre en un carro de combate” (32).

Poniendo de relieve estos recursos estoy tratando de argumentar un hecho que ya intuitivamente se percibe: que la obra de Martínez Mesanza es unitaria, tiene coherencia y conforma un solo universo homogéneo. Gracias a la noción crítica de zona se entiende mejor de qué modo cada estrofa es un pequeño fragmento de un solo gran poema.

NATURALEZA ÉPICA DE LA OBRA DE JULIO MARTÍNEZ MESANZA

Veamos ahora como el poema de Martínez Mesanza constituye una epopeya. En primer lugar, en la zona mesanciana no hay distinción entre inmanencia y trascendencia. Pienso que el mejor medio de mostrarlo es comparar los versos de nuestro poeta con los de otro cuya poesía se sitúa en las antípodas: San Juan de la Cruz. Ambos vates poseen un rasgo en común: su poesía refleja una búsqueda de la paz a través de Dios. Si bien, al místico, la paz se la da la fusión de sí mismo con Dios. Dios es el fin para San Juan. Sin embargo, el sujeto y el objeto se sitúan en lugares cualitativamente distintos. De ahí que el poeta le pida a Dios que rompa “la tela de este dulce encuentro” (263) o exclame “que muero porque no muero” (267). Pues entre él y lo divino hay un abismo. Y cuando la poesía expresa la unión del yo lírico con Dios, el arrebató místico no se puede expresar con palabras pues el poeta ha experimentado algo *más allá* del mundo terreno, y, por lo tanto, solo puede decir que se quedó “toda ciencia trascendiendo” (264). En cambio, en Martínez Mesanza, la relación entre lo humano y lo divino (presente en la figura de Dios y de Cristo pero, sobre todo, de la Virgen María) no está separada por un abismo. La relación es directa porque como lo trascendente y lo inmanente no se distinguen, el fin no

es lo divino, si no que lo divino es un medio para alcanzar el fin. Este fin es la gloria, que toma la forma de patria: “esa patria madrastra y esa otra/ que nunca alcanzaremos sin la gracia” (13). Veamos la estrofa *Stella Maris*:

Guía, estrella del mar y de la Gracia,
al puerto del amor la triste nave
desnortada de nuestro orgullo y ponla
lejos del remolino de las leyes (40).

Como se puede leer, en los versos mesancianos la función de la Virgen es guiar hacia buen puerto (de modo análogo a como Neptuno, por cuenta propia o por intercesión de Venus, ayuda a Eneas en las tormentas¹²). El lamento que se desprende de sus estrofas nunca se debe a la imposibilidad de alcanzar un fin, sino porque es cobarde o débil, y por eso no lo alcanza.

Para continuar con el orden que he seguido en el primer capítulo, debería hablar ahora del concepto de trabajo épico. Sin embargo, antes de eso es necesario que hable sobre los héroes de la epopeya mesanciana, pues el caso de Martínez Mesanza es peculiar y no se puede comprender bien el modo en el que se da el trabajo épico en sus versos si antes no definimos correctamente el tipo de héroe que encierran sus páginas. La narrativa épica de Martínez Mesanza no posee un héroe concreto y definido. Aunque encontramos unas pocas figuras que poseen una identidad, como Jan Sobieski o Egisto o el propio Julio Martínez Mesanza, la mayor parte de las figuras que desfilan por sus páginas son personajes anónimos. Esto se debe a que en los cuatro poemarios de Julio Martínez Mesanza cobra importancia el colectivo. Lo cual se explica porque el contexto en el que

¹² Cfr. Canto I: v. 132 y ss.; Canto V: v. 779 y ss.

vive Martínez Mesana es la democracia. Y es este estado político el que expresa su épica. Esto lo expresa a través de la atomización del héroe. No hay un solo hombre líder que sobresale sobre los demás: hay un grupo de figuras que se sitúan en el mismo nivel de poderío e importancia. El personaje anónimo, sin líder que le represente, es símbolo del ser político del siglo XXI (que podemos definir basándonos en algunos valores que defiende la UE, organismo paradigmático de la nuestro tiempo: libertad, democracia e igualdad). Desde esta perspectiva se entiende que su poesía sea *por estrofas*. No se trata del camino o el destino de una persona sino de un colectivo entero. Cada uno en sus circunstancias individuales, en su *batalla concreta*.

Puesto que el poema épico de Martínez Mesanza *democratiza* la noción de héroe, las parejas de contrastes que caracterizan al trabajo épico no aparecen como dualidad de personajes sino de actitudes. Antes de hablar de las actitudes que se contrastan veamos cuál es la crisis que se debe resolver. El género épico, como hemos visto, se retrotrae al pasado para, una vez lejos del contexto actual, proponer soluciones ante una crisis contemporánea. Julio Martínez Mesanza se retrotrae al pasado (a un pasado ideal que acoge muchos pasados) para tratar la crisis social generada por el cambio político de la transición española. En la segunda mitad del siglo pasado hubo en España dos importantes acontecimientos que se solaparon en el tiempo: los últimos años de la dictadura con los sucesos de mayo del 68. La renovación moral que proponían los jóvenes de finales de los sesenta generó en España un clima de deseo de cambio, que floreció rápidamente con la muerte de Franco. Así lo expresa Labrador Méndez en su libro *Culpables por la literatura*:

Ante la democracia por venir, este nuevo sujeto político no reclama votar una vez cada cuatro años, legalizar las organizaciones políticas de masas o la aprobación

de una constitución con reconocimiento para las naciones históricas. Por supuesto que estaba en favor de todo eso, pero su energía se dirigía hacia empeños mayores. Hablaba de la construcción de una sociedad de personas libres cuya meta será la realización personal a través del amor, el respeto y el trabajo. No exigía socializar los medios de producción sino el placer. Pedía la democratización inmediata del gozo, privatizado por la clase dirigente. Así, de nuevo, la única medida política que la juventud transicional acepta es la propia vida. (65-66).

Es de esta crisis de carácter moral que implica el cambio político de la transición el que trata de resolver la obra de Martínez Mesanza. Y lo hace poniendo a desfilar entre sus páginas diversas actitudes en sus personajes. No es un solo individuo el que simboliza una postura, sino un grupo de ellos que comparten una misma actitud. Aunque encontramos varias parejas de actitudes en las estrofas mesancianas, como valentía-cobardía, traición-lealtad, etc. voy a centrarme en las dos actitudes fundamentales que contrasta el libro: la del superhombre cuya voluntad pretende imponerse y la del que se sabe necesitado y supedita su voluntad a la de Dios (el Dios cristiano).

El caso del poder absoluto ejercido mediante la violencia queda retratado especialmente en los dos primeros poemarios. Esta actitud se refleja en versos como:

Sus torres arderán como si fueran
secas espigas. Caerán sus muros
[...] Polvo será en el polvo del desierto
y de su honor no escribiremos nada. (30).

Sin embargo, esta postura pronto se revela inútil:

No soy feliz, ni lo seré venciendo.

Ya no quiero vencer. Lanzo la flecha,
pero la estéril ansiedad persiste. (37).

Frente a esta actitud, ya en *Europa* encontramos la contrapuesta en versos como:

[...] espadas nobles hay en manos regias,
y audaces horas y monarcas santos
[...] ellos nunca quisieron ser los dioses. (22).

Ahora bien, en el primer y en el segundo libro la actitud que predomina es el absolutismo y el sufrimiento al que este conduce. No es hasta *Entre el muro y el foso*, en que, aunque continúa el dolor, el reconocimiento de saberse necesitado comienza a aumentar su presencia y a adquirir profundidad:

Solo este mar, el mar de las trirremes
para que el alma inicie desde cero
[...] para que mi alma enferma se equivoque
y sea la equivocación su gozo". (56).

Esta actitud llega a su plenitud en *Gloria*, cuyos versos¹³, muestran la alegría de saberse ayudado por la divinidad, como se ve en la estrofa que cierra el libro:

[...] son ángeles las alas que lo llevan
por los blancos caminos de Toscana.
Niña de Nazareth, que lo contemplas

¹³ Esta distinción que estoy haciendo entre poemarios es organizativa. En tanto que el conjunto de todas las estrofas forman un solo poema, la división en libros es más bien una necesidad editorial que una realidad literaria. De este modo, ninguno de los poemarios refleja de manera total estas actitudes, pero sí en su mayor parte. Así pues, el hecho de que en *Gloria* haya estrofas con dejes de tristeza no invalida que la colección de versos, en su conjunto, exprese el deleite en la moral cristiana.

desde el monte Karmel, que es atalaya,
imprevisto jardín y fortaleza.
Niña de Nazareth, que nos defiendes” (54).

La épica de Julio Martínez Mesanza forma parte de la tradición de los vencedores. Pudiera parecer, por la fragmentación y la amargura de la mayoría de sus versos, que Martínez Mesanza pertenece a la tradición de los vencidos, pero no es así. En cuanto a la expresión del sufrimiento no olvidemos que en la obra paradigmática de la tradición de los vencedores, *La Eneida*, el héroe sufre profundamente, siente desesperanza y se lamenta. Sin ir más lejos, la primera aparición de Eneas es harto trágica:

Hielo mortal a Eneas paraliza;
lanza un gemido, al cielo las dos manos
tiende, y “Dichosos –clama–
[...] los que, a vista de sus padres,
de Troya ante los muros, consiguieron
la vida fenecer. (341).

En cuanto a la fragmentación, esta no se debe a la incoherencia narrativa sino a la democratización del héroe. Hemos visto que la incoherencia narrativa y la fragmentación de la épica de los vencidos se vincula a la ausencia de divinidad, cosa que en Mesanza no sucede así. También hemos visto que la fragmentación viene simbolizada por las escenas de violencia y descuartización, que tampoco aparecen en los versos mesancianos. Y los finales inconclusos y los pasajes que se desvían de la trama principal sí que se dan, pero no se debe a una perpetuación constante del fracaso sino, por un lado, a la creación poética fragmentada característica de la posmodernidad y, por otro, a la democratización del héroe. Pero no se trata de una narración que genere una incoherencia narrativa.

De hecho en los cuatro libros de Mesanza se adivina un progreso lineal, una teleología tras el aparente desorden superficial. Así pues, los poemarios siguen un orden, que expongo de forma resumida a continuación: a) *Europa*: defensa del uso de la violencia para alcanzar el poder y sufrimiento al que conduce esta actitud (*Nínive* [37], *Tus ojos, los que veo en el combate* [51], *Nostoi* [58]) b) *Las trincheras*: continúa el sufrimiento tanto en opresores como en los oprimidos (*Después de los cambios* [35], *Batería* [62], *Han caído las torres y el desierto* [66]), c) *Entre el muro y el foso*: desorientación del héroe colectivo tras el sufrimiento (*Estoy solo en un mar* [15], *No me voy a mover* [25], *Estoy en la tristeza* [29]) y comienzo del auge de la moral cristiana (*Mi alma quiere tener las claras rectas* [53]) d) *Gloria*: victoria de la moral cristiana (*Defendido* [22], *La merecían* [35], *Imagen y semejanza* [39]).

En conclusión, el conjunto de las estrofas endecasilábicas de Julio Martínez Mesanza forma un solo poema épico. Es una epopeya guerrera, que a través de símbolos bélicos reivindica la recuperación de la moral cristiana frente a la actitud absolutista de la moral individualista. A partir de una narración fragmentada y una democratización del héroe, los poemas siguen un camino lineal, en el que primero se desecha la moral absolutista y, finalmente, se ensalza la victoria de la moral cristiana. Sin embargo, Julio Martínez Mesanza continúa escribiendo en la actualidad, por lo que no el poema aún no está redactado del todo.

CONCLUSIÓN DEL TRABAJO

Ciertamente, el universo épico que ha creado Julio Martínez Mesanza con sus cuatro poemarios pide un análisis más extenso. Sin embargo, baste este pequeño acercamiento para ejemplificar cómo una lectura unitaria de su obra arroja luz sobre el

debate acerca de si su poesía es épica o no. Mi propósito con este trabajo no era realizar una interpretación extensa del poema de Martínez Mesanza –cosa que sería muy interesante–, sino dar cuenta de unas pocas de las nociones que se deben tener en cuenta a la hora de hablar sobre épica. He tratado de mostrar cómo, debido a un juicio intuitivo acerca de qué es la épica, confundimos el género épico con los rasgos superficiales de lo típicamente épico. La naturaleza de la épica, como bien han dado cuenta los teóricos que he citado, no reside en sus versos o el tono sino en otras cualidades que no se ven a primera vista. Una vez identificadas estas cualidades y comprendiendo que Julio Martínez Mesanza es, en realidad, escritor de un solo poema, podemos ver como con cada estrofa ha ido creando, durante más de treinta años, un universo épico en el que encontramos los rasgos característicos del género.

BIBLIOGRAFÍA

- Abril, Juan Carlos. “En un páramo inmenso.” *Renacimiento* 58:55, (2021): 219–21.
- Andrés Ruiz, Enrique. “Prólogo.” *Soy En Mayo*. Sevilla: Renacimiento, 2007. 9–39.
- Assia Mohssine, ed. *De l’héroïne mythique à l’héroïne en haillons. Métamorphoses du genre épique dans l’écriture des femmes des Amériques et de l’aire ibérique*. Número especial de *Revista Épicas* 1. (2017): 1-8. Web. 1 nov. 2020.
- Bowra, Cecil Maurice. *De Virgilio a Milton*. Trad. Martín Zulaica López. Pamplona: EUNSA, 2020.
- Cabanillas, José Julio. “Gloria.” *Paraíso* 13 (2017): 153–55.
- Cano Ballesta, Juan. “Renovada Conciencia Social. La Nueva Épica.” *Poesía Española Reciente (1980-200)*. Madrid: Cátedra, 2001. 59–64.
- Cedillo, Jaime. “Julio Martínez Mesanza: ‘Soy demasiado conservador como para ser rebelde’.” *El Cultural* [Madrid] 23 febr. 2018: s.p. Web. 4 febr. 2021.
- Dadson, Trevor J. “El Otro, El Mismo.” *Breve Esplendor de Mal Distinta Lumbre*. Sevilla: Renacimiento, 2005. 181–211.

- Dadson, Trevor J. "Julio Martínez Mesanza: 'En Esparta Después de Leuctra Triste' y La Nueva Poesía Épica." *Breve Esplendor de Mal Distinta Lumbre*. Sevilla: Renacimiento, 2005. 213–34.
- de la Cruz, Juan [San]. *Poesía*. Ed. Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra, 2015.
- Eire, Ana. "Conversación Con Julio Martínez Mesanza." *Conversaciones Con Poetas Españoles Contemporáneos*. Sevilla: Renacimiento, 2005. 185–207.
- Foucault, Michel. "Prefacio." *Las palabras y las cosas: una Arqueología de Las Ciencias Humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985. 1–10.
- García Martín, José Luis. "La Nueva Épica." *La Generación de Los 80*. Valencia: Artes Gráficas Torsán, 1988. 27–28.
- García Martín, José Luis. "Julio Martínez Mesanza." *Treinta Años de Poesía Española*. Sevilla: Renacimiento, 1996. 376.
- García-Posada, Miguel. *La Nueva Poesía (1975-1992)*. Barcelona: Crítica, 1995.
- Goyet, Florence, et al. "Dossier extensión de l'épopée." *Revista Épicas 2* (2017): 1–8. oct. 2021. Web. 6 febr. 2021.
- Goyet, Florence. "La Epopeya Refundadora: Extensión y Desplazamiento Del Concepto Del Epopeya." Trad. Félix Terrones. *Revista Épicas 2* (2017): 1–29. Web. 15 oct. 2020.
- Goyet, Florence. *Penser sans Concepts: Fonction de l'épopée Guerrière: Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji Monogatari*. París: Honoré Champion, 2006.
- Lanz Rivera, Juan José. "Para Una ética de la renuncia: 'Las trincheras' de Julio Martínez Mesanza." *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 620–621 (1998): 25–28.
- Luckács, György. "La teoría de la novela." *El Alma y Las Formas y La Teoría de La Novela*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1975, 281–420.
- Martínez Mesanza, Julio. *Entre el muro y el foso*. Valencia: Pre-textos, 2007.
- Martínez Mesanza, Julio. *Europa*. Sevilla: Renacimiento, 1986.
- Martínez Mesanza, Julio. *Gloria*. Madrid: Rialp, 2016.
- Martínez Mesanza, Julio. "La Pasión Inestable y Permanente." *Poética y Poesía*. Ed. Antonio Gallego. Madrid: Fundación Juan March, 2005.
- Martínez Mesanza, Julio. *Las Trincheras*. Sevilla: Renacimiento, 1996.

- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 2004. Archivo pdf.
- Méndez, Germán Labrador. *Culpables Por La Literatura: Imaginación Política y Contracultura En La Transición Española (1968-1986)*. Madrid: Akal, 2017.
- Miralles, Santiago. “Entre el muro y el foso.” *Nueva Revista* 159 (2016): 241–44.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote / Ideas sobre la novela*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.
- Pérez Olivares, José. “Las trincheras de Europa.” *Renacimiento* 58:55 (2021): 215–16.
- Quint, David. *Epic and Empire: politics and generic form from Virgil to Milton*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1993.
- Quintana, Emilio. “Lejos de los estúpidos jardines.” *Poesía Digital*. s.l. s.f. Web. 13 mzo. 2021.
- Quintana, Emilio. “Una Épica Convaleciente.” *El Ideal* [Granada]. 15 Dic. 1986: 31.
- Virgilio Marón, Publio. “Eneida.” Trad. Aurelio Espinosa Pólit. *Obras completas*. Madrid: Cátedra, 2008.

ANEXO

SOBRE LOS COMIENZOS

1. ¿Cuáles fueron sus primeros pasos en la escritura seria/profesional de poesía? ¿En qué circunstancias comenzó? ¿Qué autores y lecturas le influyeron al comienzo? ¿Escribía con algún tipo de intención?

Más que de escritura “seria” o “profesional”, hablaría de llamada o vocación. Hay un momento en que sabes que la poesía (hacerla y leerla) te ha atrapado para siempre. Empecé a escribir relativamente pronto, con catorce o quince años, coincidiendo con las lecturas un poco compulsivas y desordenadas de los clásicos grecolatinos, de los autores del Siglo de Oro, de Machado, de Neruda, del 27 y posteriores (de Panero a los novísimos), y bastante poesía extranjera (esta última, por entonces, casi siempre traducida). Mi intención, al principio, era la de sentir a la hora de escribir mis poemas la misma emoción que experimentaba con la lectura de los poemas ajenos. En cualquier caso, creo que mi proceso de maduración fue lento. Tuve que ir del caos al orden, a la forma. Para dedicarse a esto, creo que hay que tener un sentido innato de la forma (en todas sus acepciones literarias). Es fácil, con ese sentido, descubrir cómo están hechas de bien o de mal las cosas de los demás, y resulta sencillo también el proceso de imitación. Lo que resulta más difícil, y en algunos casos puede llevar bastante tiempo, es descubrir, un poco con palabras de Rilke, “tu forma propia”. No se trata tampoco de un itinerario consciente en búsqueda de no sé qué, sino

que un buen día te dices: “era esto”, y sabes ya que todos lo demás tanteos te sobran.

SOBRE SU ESTÉTICA

1. ¿Tuvo clara su estética desde el principio? Si no, ¿Cómo descubrió su estética? Más allá de recurrir algunos mismos símbolos –las torres, por ejemplo– y la misma métrica ¿considera que entre sus libros cambia mucho su estética?

Enlazando con la respuesta anterior, debo decir que es algo que no tuve claro desde el principio. Fue un proceso largo. Para decirlo con palabras tradicionales, “forma” y “fondo” tardaron en encontrarse.

Hay cambios inevitables de un libro a otro. Líneas que desaparecen y otras nuevas que se insinúan.

2. ¿Hay algún escritor, poeta o no, contemporáneo o antiguo, con el que sienta afinidad estética? ¿Cuál(es)?

No siento ese tipo de afinidad. Admiro, envidio y leo a muchos que han sido o son capaces de hacer lo que yo sería incapaz de hacer aun en mis mejores sueños.

3. ¿Cuál diría qué es el papel del lector de poesía? ¿A lo largo de su trayectoria como poeta, los lectores de su obra han tenido algún papel activo en su creación?

La opinión de algunos lectores hay que tenerla muy en cuenta, y siempre enriquece la percepción que puedas tener de tu obra. Positivos o no, rectos o equivocados, ciertos comentarios son siempre muy bienvenidos. No te hacen andar por otro camino, pero, a veces, te apartan del solipsismo, Y eso es bueno.

SOBRE EUROPA

1. ¿Qué es para usted Europa (el continente, no el libro)?

Sólo puedo contestar con un tópico. Europa, para mí, es el espacio en el que nació y se desarrolló la cultura occidental (que es grecorromana y judeocristina, y es a la que pertenezco).

2. ¿Tiene alguna conciencia de crisis en la Europa de los últimos 40 años? ¿Cuál? ¿Cree que la poesía tiene alguna capacidad de cambio?

La crisis, a mi entender, viene de mucho antes, y su manifestación más brutal fueron las dos guerras que asolaron Europa en el siglo XX.

No creo que la poesía tenga ninguna capacidad de cambio (sólo, tal vez, en lo personal, pero opera en círculos muy restringidos)

SOBRE LA ÉPICA

1. ¿Qué considera definitorio y esencial de un texto del género épico?

Que haya héroe(s), narrativa y verso.

2. ¿Siente afinidad por el género épico? En caso afirmativo ¿Qué es lo que aprecia de él? ¿Podría decirme los textos épicos que más estime?

Siento la misma afinidad que por la lírica o el drama. Máxima, pero no especial.

Naturalmente, los homéricos, y también La Eneida. La Farsalia. El Poema de Mio Cid. Muchos.

3. ¿Ha leído a Lukács y a Bowra? ¿Y a Quint y Goyet? En caso afirmativo, ¿Qué opina sobre la teoría épica de estos críticos?

Leí cosas de Lukács en mis tiempos de Facultad, pero sin ningún provecho. De Bowra he leído, con mucho interés, varias de sus obras, pero no me he formado una idea de su teoría crítica como para comentarla. De Quint y de Goyet, no he leído nada.

4. Ciertamente, si consideramos sus poemas de forma aislada, resulta complicado vincular su obra al género épico, pero, si los consideramos en conjunto, ¿cree que sería descabellado afirmar que sus cuatro poemarios –y los que puedan estar en camino, como *Sábado*, que alguna vez ha mencionado– conforman una épica posmoderna (al modo de *The Cantos*, de Pound)?

Yo creo que no. Quizá, con poemas de *Europa* y de *Las trincheras*, y algunos, muy pocos, de los otros libros, podría hacerse (equivocadamente) una antología de poesía de tema histórico (o de tema bélico, si se me apura).